



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**5 | 2012**

**L'entrée en scène**

---

## L'entrée en scène chez Louis Jovet

Eve Mascarau

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2391>

DOI : 10.4000/agon.2391

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Eve Mascarau, « L'entrée en scène chez Louis Jovet », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2391> ; DOI : 10.4000/agon.2391

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# L'entrée en scène chez Louis Juvet

Eve Mascarau

---

« Mercanton : Ça me gêne toujours de rentrer en  
scène dans les personnages classiques.  
Monsieur Juvet (*dit d'une voix volontairement  
sentencieuse et professorale*) :  
Ce qui est le plus important c'est l'entrée en scène.  
(*C'est une phrase qu'il répète souvent.*) »<sup>1</sup>

- 1 La pensée de Louis Juvet, à laquelle on fait volontiers référence, est paradoxalement relativement méconnue : seule une petite partie des écrits présents au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France est actuellement éditée<sup>2</sup>. Parmi ceux-ci, les cours donnés au Conservatoire national Supérieur d'Art Dramatique de Paris constituent une somme considérable sur la pensée de cet homme de théâtre. Partant de ces documents à quasi valeur d'inédits, nous avons entamé un travail de recherche sur la pédagogie de Louis Juvet et tenté d'appréhender un système de pensée qui ne se réduirait pas à la somme de conseils épars donnés aux élèves mais constituerait une conception cohérente et structurée du théâtre et du jeu de l'acteur.
- 2 Dans la perspective de cette recherche sur l'« entrée en scène », nous avons exploré de nombreux textes, qui témoignent d'un souci permanent de Juvet pour le sujet : au fil des cours donnés aux apprentis comédiens, Juvet n'a de cesse de l'évoquer. L'entrée en scène conditionnerait tout le rapport de l'acteur au texte et au personnage. Il suffirait donc, pour bien jouer une scène, de bien la commencer, de bien « entrer en scène », tout le reste venant ensuite de façon naturelle, automatique. Mais alors que Juvet semble être très ferme sur cette nécessité d'une entrée en scène réussie, les moyens de l'obtenir semblent plus difficiles à identifier. Car Juvet ne parle pas à ses élèves en tant que théoricien mais en tant qu'acteur et c'est la transmission d'un savoir personnel, élaboré dans le temps et l'expérience, qu'il essaie de mettre en mots lors de ces échanges avec ses élèves. Ce sont ces indications concernant l'entrée en scène qu'il nous faut essayer d'ordonner et de comprendre afin de saisir quels sont les enjeux qu'il situe dans ce moment précis de l'entrée sur le plateau. Car si l'on ressent volontiers, spontanément, l'importance d'une bonne entrée en scène, il nous faut saisir plus précisément pourquoi

elle revêt une telle importance selon lui et en quoi elle conditionne l'ensemble du texte à jouer. Nous partirons des indications les plus concrètes que Jovet donne à ses élèves pour comprendre d'une part comment entrer sur la scène, par le corps, et d'autre part dans la scène, par le texte de l'auteur. Ces réflexions nous permettront d'entrevoir l'importance capitale de l'entrée en scène dans la rencontre de l'acteur et de son personnage.

## Entrer vite et bien

- 3 Jovet considère l'entrée en scène comme le point de départ de l'apprentissage de ses élèves. Voici comment il définit l'objectif de ses cours :

C'est pourquoi tu [l'élève] es ici au Conservatoire ; c'est ce que tu as à apprendre : l'art de dire ; la façon d'entrer en scène, d'attaquer une scène, et d'éprouver en toi le sentiment que tu dois avoir pour jouer cette scène, savoir ce que c'est qu'une situation dramatique<sup>3</sup>.

- 4 D'abord, « l'attaque ». Elle est essentielle. Elle doit être forte, nette, saisissante pour le spectateur qui est instantanément plongé au cœur de la situation dramatique. Ce qui compte est « d'attaquer juste »<sup>4</sup> : « ce qu'il y a de plus important dans une scène, c'est l'attaque, le commencement de la scène »<sup>5</sup>. Le moment de l'entrée en scène est bref et incisif, il demande attention et stratégie. À la métaphore guerrière, Jovet ajoute l'image sportive et compare l'entrée sur scène (et dans la scène) du comédien à celle du gymnaste sur son aire de jeu :

Regarde le gymnaste entrer. Ça paraît un peu ridicule – décontracté, saluant le public – la façon dont il se frotte les pieds sur la colophane et brusquement ça part. Il y a deux raisons à cela : la première c'est qu'il faut que le type ne soit pas tendu à l'entrée ; la deuxième, c'est que l'attaque du morceau doit être nette, franche. – C'est la même chose pour le comédien<sup>6</sup>.

- 5 La rapidité est double : l'entrée doit être nette, l'état du comédien atteint immédiatement ; il ne s'agit pas de monter en charge mais de trouver, presque mécaniquement, le *sentiment* nécessaire à l'entrée tout en étant dans un état de détente et de disponibilité préalable. Il nous faudra envisager cet état, qui est aussi un moment de concentration, de mise en relation de l'acteur et de son personnage, le préalable indispensable à « l'entrée en scène ». Le comédien, avant d'entrer sur le plateau, se concentre et se détend, il passe nettement et définitivement d'un état à un autre. Il n'y a pas de demi-mesure et c'est de façon binaire que Jovet envisage l'entrée en scène qui soit réussit, soit échoue : « Tu crois le [...] sentir, mais tu ne le feras que si vraiment le départ est là. Tu ne peux pas monter l'escalier pour y aller, il faut prendre l'ascenseur et être à l'étage voulu tout de suite. »<sup>8</sup> À la rapidité s'ajoute le caractère décisif de l'entrée en scène :

- Jovet [à l'élève qui vient d'achever sa scène] : C'est l'entrée en scène du personnage, c'est toujours la même histoire.  
 - Un autre élève : Si c'est ça, ça marche, si ce n'est pas ça...  
 - Jovet : Tu ne peux pas te rattraper là-dedans, ce n'est pas possible.  
 - Paula : Ça vient que je n'étais pas au diapason.  
 - Jovet : C'est ce qu'il faut trouver : l'entrée en scène.<sup>9</sup>

- 6 À l'inverse, si le comédien parvient à trouver cet instant, alors la scène suivra, l'entrée devenant le couloir dans lequel le comédien n'aura plus qu'à s'engouffrer :

Si tu arrives à ce ton au début de la scène, tu joueras le reste tout seul. C'est comme le toboggan, une fois qu'on est lancé, on descend, on file forcément. [...] Tâche de trouver le début de la scène. Ce sont les premiers ressorts de la scène qui sont dans cette tirade, et une fois que tu les auras bien touchés, que tu auras bien trouvé comment ils fonctionnent, tu n'auras plus qu'à t'y introduire et à tourner la clé. La scène suit toute seule après.<sup>10</sup>

- 7 Mais comment prend-on l'ascenseur pour arriver directement à l'étage, toucher les premiers ressorts de la scène, tourner la clef et descendre sur le toboggan ?
- 8 Simplifier n'est pas à la portée du premier venu. Cela suppose une grande maîtrise et Jovet tente, dans ses cours, de livrer à ses élèves les clefs de l'art du grand acteur, les fruits de ses années de travail et de ses réflexions. Il nous faut relier les différents éléments qu'il évoque au fil de ses cours pour comprendre quelles techniques il apprend à ses élèves pour parvenir à une entrée en scène réussie. L'impératif préalable est de se débarrasser de toute *conception* concernant le personnage à interpréter. Fil rouge du raisonnement de Jovet, ce rejet de toute pensée préconçue pour un engagement total dans le texte est répété à l'envi. Ainsi, lorsqu'une élève cherche à expliquer le personnage de Roxane, Jovet lui rappelle ce principe :

Moi, je ne peux pas te donner une *conception* de Bajazet ; je vois la scène telle qu'elle est écrite. Je vois la scène comme une succession de *sentiments* ; quand tu as une certaine *sensation*, cela te donne un certain *sentiment*. [...] Tout ce que je t'indique, je ne te l'indique pas pour que tu le fasses, mais pour que tu le *transposes*<sup>11</sup>.

- 9 L'acteur doit, pour attaquer une scène, s'en tenir au texte seul, sans s'inventer une quelconque histoire sur le personnage. Reste que l'on entrevoit ici une première difficulté dans la compréhension de la pensée de Jovet : qu'entend-il par « conception » ? Comment définit-il les « sentiments » du personnage ? Comment l'acteur parvient-il à éprouver les « sensations » évoquées par Jovet ? Et se pose évidemment la question de ce qu'il appelle « transposition ». Sans réfléchir au personnage, essayer de le comprendre en amont par des explications, par quels moyens trouver l'attaque juste ? La tendance à la *conception* est récurrente chez les élèves de Jovet. Face à elle, il tente de mettre en place une *technique* :

Au point où tu en es maintenant, tu fais trop de "conception" ; tu raisonnes ton personnage d'avance ; tu fais de la psychologie ; tu fais ce que font les commentateurs qui disent : "Junie est une personne qui... etc..." [...] C'est beaucoup plus simple ! Il y a une technique<sup>12</sup>

- 10 Pour définir cette technique, Jovet puise dans son expérience personnelle et utilise des références anciennes. L'une d'elles est celle de Larive dans son *Traité de déclamation*, édité en 1804<sup>13</sup>. L'acteur peut, selon ces préceptes, utiliser sa voix comme *médium* en la travaillant par demi-ton selon les inflexions du rôle. Cette technique est problématique d'une part car elle entre en contradiction avec le refus de toute *conception* évoqué plus haut (en posant la question de l'identification et de la définition des « inflexions »), d'autre part car elle comporte ses limites : comme le dit Jovet, « on ne peut pas écrire – malheureusement – les inflexions d'un rôle comme on écrit de la musique<sup>14</sup> » et Larive lui-même de parfois renoncer aux explications pour conclure de façon énigmatique : « À ce moment, il faut que les larmes viennent naturellement chez l'actrice<sup>15</sup>. » Cette inspiration, malgré ses limites donc, a l'avantage de servir la pensée de Jovet : si technique il y a, elle est de l'ordre du « truc », de l'astuce, de l'impulsion qui permet à l'acteur d'aller vers la sensation du personnage sans raisonner le texte<sup>16</sup>.

## Entrer sur la scène

### La concentration

- 11 Pour réussir cette entrée en scène fracassante, l'acteur doit mobiliser toute son énergie. Nous savons bien sûr l'importance du texte ; nous devons nous convaincre de celle du corps, première chez Jovet, qui affirme : « moi, je pars du physique pour arriver à la conception.<sup>17</sup> »
- 12 Comment le corps entre-t-il sur scène ? Un premier mot d'ordre selon Jovet : la concentration. Et il faut entendre indissociablement *psychique* et *physique*. Au fil des cours, on relève de nombreux exemples de reprises d'élèves avant même qu'ils aient entamé leur scène. Ainsi d'un premier qui se suspend aux portants avant d'entrer :
- (Monsieur Jovet l'arrête tout aussitôt) :
- Jovet : De l'importance de l'entrée en scène ! (Car Jacquot est entré de la même manière, en lâchant brusquement les portants auxquels il se balançait). Tu ne peux pas entrer après cet exercice d'avachissement sur les portants de la coulisse. Tu ne te prépareras certainement pas à entrer de cette manière-là. Si tu n'as pas le sentiment dans le corps, tu ne l'auras pas dans la bouche non plus<sup>18</sup>.
- 13 Ou d'une autre, souriant malicieusement avant d'entrer sur le plateau :
- (Paula monte sur la scène posément, et on le remarque parce qu'elle saute toujours sur les deux marches ; elle se retourne avec un sourire comme pour dire à Monsieur Jovet : « Vous avez vu, hein ? Cette fois je n'ai pas sauté ! »)
- Jovet : Tu fais le dindon aussitôt que tu as passé les deux marches. [...] Avant d'entrer en scène, on ne peut pas se livrer à ce genre de cabrioles. Il faut de la concentration. Si tu veux obtenir cette nécessité de parler, ce besoin de t'exprimer par les phrases d'un texte, il faut ce recueillement, cette concentration, incompatible avec l'art de gambader avant de se mettre en place<sup>19</sup>.
- 14 Ces deux exemples nous rappellent celui du gymnaste évoqué plus haut. Si le comédien doit être dans un état de détente préalable avant son entrée en scène, il doit aussi et surtout être dans un état de concentration et de recentrement sur lui-même. L'acteur, en coulisse, doit se concentrer corporellement (et ne pas éloigner son corps de la mission qui sera la sienne une fois rendu sur le plateau) et mentalement. L'on peut ici s'arrêter sur le terme de « recueillement », qui rappelle l'attitude du fidèle et que l'on retrouvera dans le rapport au texte préconisé par Jovet. Cette concentration a un but : donner à l'acteur la « nécessité de parler. »
- 15 Comment, alors, parvenir à cet état de concentration ? Qu'est-il exactement ? La concentration nécessaire est-elle la même pour tous les rôles ? Un élément de compréhension peut être trouvé dans la métaphore du musicien<sup>20</sup> qui comme l'acteur, doit savoir se placer en fonction de ce qui l'entoure, son environnement fonctionnant à la fois comme contrainte et comme appui. Il est, en coulisse, dans ce sas entre sa vie et celle de son personnage, devant cette porte d'entrée après laquelle aucun écart avec l'environnement dramatique n'est toléré. Il lui faut trouver, comme le sportif, l'endroit de son élan. Sans ce calme, cette détente et cette attention, tout le morceau dégringole et s'ébranle<sup>21</sup>. L'acteur peut donc être concentré parce qu'au fait de son milieu : le public, ses partenaires de jeu, ce qui est dit et vient d'être dit. Comme s'il suivait une partition, il doit être dans le ton et la musique de la pièce. Il doit accorder tout son être à cette musique et

être en harmonie avec elle. Par la prise en compte des éléments qui l'environnent, l'acteur, concentré, doit parvenir à la *sensation physique* du personnage.

## La sensation physique

- 16 La formule de *sensation physique* est décisive dans l'édifice mental de Jovet. Usant encore une fois de la métaphore sportive, voici comment Jovet l'évoque :

Le comédien, avant d'attaquer son texte, est dans un certain état nerveux, comme le sportif avant l'action. La nature de cette action commande un état physique particulier. La préparation, l'attente musculaire du lanceur de disque, n'est pas la même que celle du coureur à pied. Il y a une mise en mouvement de l'acteur au début du rôle, à son attaque, qui exige une tension intérieure, physique et morale, différente suivant les rôles<sup>22</sup>.

- 17 Il y a autant de sensations physiques que de rôles et que de situations à l'intérieur de ceux-ci. Il nous reste à comprendre comment l'acteur parvient à l'état physique du personnage, une fois qu'il est dans un état de concentration adéquat. Car il nous semble que la notion de sensation physique est capitale pour comprendre la « transposition » évoquée plus haut et qui s'oppose directement à ce que Jovet refuse sous le terme générique de *conceptions*. L'acteur doit trouver, dans son corps, la voie d'accès vers le personnage. La sensation physique est ce qu'il doit travailler avant d'entrer en scène, Jovet rappelant :

Tu comprends, ce qui est important, c'est la préparation à l'entrée en scène, [...] le personnage qui va parler dans un état physique déterminé. Cet état physique, il faut que tu l'aies en toi. Tant que tu ne l'auras pas, ce n'est pas la peine de commencer la scène.<sup>23</sup>

- 18 Plusieurs voies d'accès, dont deux que nous retenons ici : pour entrer sur scène, la marche du personnage, pour entrer dans le texte classique, la respiration.

## Marcher juste

- 19 Chaque personnage a sa propre démarche. Pour expliquer cela à ses élèves, Jovet se démarque de toute logique psychologique :

- Vinci [L'élève qui passe la scène] : Elle marche doucement, parce que je pense qu'elle pense à ce qui lui arrive.

- Jovet : Ça c'est de la logique pour le Théâtre Libre. Tu es là pour une logique purement dramatique. La logique dramatique de ce morceau : c'est quelqu'un qui entre pour nous dire quelque chose. Je me fiche de savoir ce que tu penses ; je veux voir. Ce que tu penses n'est pas intéressant pour le spectateur. Ce qui est intéressant, c'est ce que tu indiques. Dès ton entrée, par ta marche, par ta mimique, il faut qu'on pense : "C'est un personnage qui..." Ce que tu penses n'a pas d'importance. Tu peux penser à tout autre chose ; "Tiens, j'ai oublié de fermer le robinet de la salle de bain." Il faut entrer en scène, c'est l'important<sup>24</sup>.

- 20 Outre la traditionnelle critique de Jovet contre le Théâtre Libre d'André Antoine, nous pouvons revenir sur plusieurs points. Tout d'abord, l'acteur ne doit pas être dans un travail d'introspection personnelle : il peut rendre visible une chose sans la ressentir, l'intérêt étant de donner des « indications » au spectateur. Ensuite, une entrée en scène réussie ne part pas d'un travail de ressenti du personnage (de toute façon lié à une conception, largement rejetée nous l'avons vu). Enfin et surtout, on peut entrer en scène

sans entrer. À savoir que Jovet entend un surcroît de présence dans l'entrée de l'acteur, une présence supplémentaire qu'il nous faut interroger.

- 21 La marche du personnage fait partie des critères qui font entrer ou non un acteur et partant, un personnage. Pour véritablement *entrer en scène*, Jovet recense plusieurs critères : se mettre au diapason de ce qui entoure l'acteur (nous l'avons vu), être dans un élan continu et avoir la démarche nécessaire. Sans cela il n'entre pas :

- Jovet (arrêtant tout de suite) : Tu n'es pas entrée. [...] Tu ne sens pas que tu n'entres pas ; qu'est-ce que ça veut dire : tu n'entres pas ?
- Vinci : Il y a un arrêt qui se produit, qui ne devrait pas se produire, et la démarche ne va pas très bien.
- Jovet : Bien<sup>25</sup>.

- 22 L'on retrouve ici l'idée de l'impulsion et de la continuité mais aussi celle de la démarche appropriée. Celle-ci a une importance double : elle est un signe pour le spectateur et elle permet à l'acteur de rencontrer la *sensation physique* du personnage et partant son *sentiment*. Car la marche ne doit pas être simple pantomime : elle fait émerger le sentiment chez l'acteur qui travaille le geste pour trouver la sensation. Il faut trouver la marche juste, sans quoi les sentiments du personnage ne peuvent parvenir qu'altérés. Il faut atteindre à la marche précise du personnage pour le rencontrer et entrer avec lui ; et c'est sans relâche que Jovet tâche de faire travailler ses élèves dans ce sens, avec rigueur, précision et obstination :

- Jovet : Sens bien le mouvement de cette scène-là et le sens du texte et tâche aussi d'avoir une marche de vieux pour jouer ça. Il faut être cassé sur les jambes. Monte sur scène et fais deux ou trois tours.  
(Il entre)
- Jovet : Tu n'as pas besoin de remuer les bras, ce sont les jambes qui donnent le vieillard.  
(Entre à nouveau)
- Jovet : Plus cassé que ça, les jambes.  
(Entre)
- Jovet : Ca n'y est pas, il faut que tu trouves ça.  
(Entre)
- Jovet : Traîne les talons, tu marches en plantigrade encore.  
(Entre)
- Jovet : Plie les jambes et traîne les talons.  
(Entre et marche)
- Jovet : Voilà, mais sans osciller.  
(Recommence)
- Jovet : Presque. Marche dans les rues un peu comme ça quelque temps, le soir, quand il n'y a personne. C'est comme ça que ça vient. Quand tu auras ça dans les jambes, ça ira tout seul.<sup>26</sup>

- 23 De ce contrôle physique, que nous choisissons ici de regarder par le prisme de la marche, vont naître chez l'acteur *sensation* et *sentiment*. Pour atteindre à la justesse de cette marche, point de psychologie mais une bonne appréhension de la *situation* du personnage. C'est grâce à elle que les apprentis comédiens peuvent appréhender l'état physique du personnage puis se laisser porter par ses mots. En voici pour exemple l'un des extraits dans lequel Jovet évoque l'entrée du personnage d'Elvire dans *Dom Juan* :

La marche d'entrée : c'est quelqu'un qui entre dans un état d'égarement total. [...] C'est une femme qui entre, elle est touchée par la grâce ; entre la matinée où elle est venue engueuler Don Juan dans cet hôtel et le moment où elle vient chez lui, l'après-midi, elle a été touchée intérieurement par l'idée de la damnation de Don Juan<sup>27</sup>.

- 24 Chaque situation a sa particularité physique qui ne relève pas de l'artificiel (Juvet ne demande jamais à ses acteurs d'exécuter tel ou tel geste et ne se soucie pas dans ses cours de mise en scène) mais du contrôle et du *mouvement vers*. Grâce à une démarche appropriée, pensée en fonction de la situation, l'acteur réussit son entrée, qui est corporelle avant d'être verbale. L'on recense ainsi parmi les cours dispensés au Conservatoire des indications sur la marche de l'extase d'Elvire, la marche royale et monstrueuse de Lucrèce Borgia ou encore la marche lente et sûre de la vengeance de Don Salluste. Lorsque l'acteur a acquis la bonne démarche, celle qui est propre à son personnage et à sa situation, alors il peut entrer en contact avec ce dernier, il ressent le besoin de dire son texte.

## Entrer dans le texte : le respirer

- 25 Entrer sur scène c'est entrer dans le texte. Selon Juvet, les pièces de théâtre ne peuvent toutes être mises sur le même plan mais se distinguent en deux grands ensembles : les textes dits « classiques », qui mettent en scène les véritables héros et les autres, qui ne mettraient en scène que des rôles<sup>28</sup>. Cette distinction n'est pas à calquer sur la définition aristotélicienne des genres tragiques et classiques : Juvet ne fait pas de différences de caractères mais d'écriture dramatique. Concernant l'accès à la sensation physique des personnages, il isole la forme tragique qui présente des caractéristiques particulières. Entrer en scène lorsque l'on interprète un personnage tragique serait plus aisé, car le texte tragique donnerait seul la sensation physique des personnages qui s'expriment. Face à eux, l'acteur doit s'efforcer de trouver la respiration juste, comme le nageur qui cherche son rythme :

Quelquefois, on travaille un rôle en essayant de « respirer » les phrases, et, en « respirant » les phrases, le sentiment finit par vous atteindre. – C'est comme lorsqu'on apprend à nager. Quand on est parvenu à accorder sa respiration avec ses mouvements physiques, on a trouvé le rythme de la nage<sup>29</sup>.

- 26 La respiration et la profération du texte tragique permettent d'atteindre la sensation physique du personnage, Juvet allant jusqu'à comparer le texte à une prière. L'on retrouve ici cette idée mystique de l'entrée en scène, qui était déjà appelée plus haut par la concentration comme « recueillement ». Le comédien doit parvenir à un état singulier avant d'entrer en scène, un état de prière, d'invocation. L'acteur s'imprègne du texte de théâtre comme le croyant du sentiment religieux :

Il y a dans un texte dramatique, quand ce sont des héros, des grands personnages, quand ce ne sont pas des personnages de tous les jours, il y a une prière au personnage ; dans le fait de la répétition, les paroles finissent par vous convertir au sentiment.<sup>30</sup>

- 27 Dans la poétique personnelle de Juvet, ceci serait dû au caractère divin de ces textes. Reste qu'il reconnaît aux textes tragiques cette qualité « mécanique » selon laquelle ils contiendraient leur propre respiration et leur propre sentiment. Ainsi, dans la tragédie notamment, dire simplement les vers permettrait à l'acteur d'être pénétré par le sentiment du personnage et lui accorderait une entrée en scène détachée de toute intention et en accord avec les paroles prononcées. L'acteur qui entre en respirant correctement son texte ressent alors cette nécessité impérieuse de le dire, Juvet allant même jusqu'à rejeter tous ses principes pour ne mettre en avant que celui-ci :

C'est la nécessité de parler ; tant que tu ne sentiras pas en toi la nécessité de dire ce que tu as à dire...Oublie si tu veux le sentiment dramatique, oublie l'humeur, mais



retiens ça : il faut que, quand tu es en coulisse, et que tu rentres, tu aies besoin de dire ce que tu as à dire<sup>31</sup>.

- 28 Alors, un miracle se produit sur scène, ce n'est plus l'acteur qui entre, mais le personnage :

Sarah<sup>32</sup> entrait là-dedans<sup>33</sup> ; c'était un personnage qui rentrait, qui disait des choses vers lesquelles on tendait l'oreille et le cœur. C'était angoissant en soi parce que c'était l'expression sonore d'un vers, et parce que ce n'était encombré de rien d'autre. Les répliques, les unes après les autres, venaient vers nous, teintées d'une inflexion qui correspondait au sens du vers, mais il n'y avait rien de plus, pas de jeu qui alourdit le sens de la scène, qui fait que ça fatigue. Même pour les sourds c'était angoissant à voir. C'était hallucinant de netteté, de cette espèce d'énigme qu'il y a dans un personnage qui entre en scène<sup>34</sup>.

- 29 Nous touchons à l'élément décisif de la problématique de l'entrée en scène chez Jovet. En dépassant la multitude de citations et de métaphores à travers lesquelles on lui fait évoquer le sujet nous pouvons appréhender sa pensée. Elle tient en quelques principes essentiels fruits de son expérience et de sa profonde réflexion sur le théâtre. L'acteur, pour entrer en scène, doit se débarrasser de ses propres intentions concernant le personnage. Il doit être dans un état de concentration totale. Cette dernière, adaptée selon les rôles, ne s'obtient pas par une « conception » intellectualisée du personnage mais par la « sensation physique » de ce dernier. L'acteur y parvient par un travail et une préparation technique du corps, comme un compétiteur sportif avant l'épreuve, répétant la démarche et concentrant son énergie vitale. Ce travail physique et mental lui permet d'aller à la rencontre du personnage. Par ailleurs, la répétition du texte et le travail du rythme de la respiration, permettent à l'acteur de s'imprégner du verbe. Il s'approprie ainsi le texte et son interprétation et c'est l'urgence de le dire qui le porte sur scène comme la prière transcende le croyant. Et voici que l'entrée en scène réussie, presque « miraculeuse », qui porte l'acteur comme sur un « toboggan », est mise à notre portée avec simplicité par l'homme de théâtre au sommet de son art.

## Perspectives

- 30 L'acteur qui entre en scène est à la fois en contrôle (il maîtrise la situation, il en connaît les enjeux, il prend en compte son environnement direct en tant qu'environnement théâtral) et en intimité avec le personnage plongé dans la situation dramatique (il partage ses sensations physiques, il ressent le besoin de dire son texte). La question du rapport de l'un à l'autre ne saurait se poser et c'est toute la problématique du *dédoubllement* qui émerge ici par le prisme de l'entrée en scène. Au-delà d'une logique binaire dans le rapport du comédien à son personnage, Jovet construit une nouvelle dialectique entre les deux, qui se nourrissent l'un l'autre, dans une mécanique complexe d'interpénétration et de contrôle<sup>35</sup>. Une autre question émerge alors, au-delà du *comment* entrer en scène : celle du *qui* entre en scène. Jovet, lorsqu'il évoque l'entrée en scène de Sarah Bernhardt, semble dire que l'acteur, lorsqu'il entre en scène de façon réussie, entre *avec* le personnage et non *en tant que* personnage. Et c'est même en des termes spatiaux que Jovet évoque le rapport de l'acteur à son personnage lorsqu'il rentre (ils rentrent ?) en scène :

On se sent seul parce qu'on se dit : Je rentre et je vais être Alceste. Je me sens tout seul parce que je ne suis que Jovet. Mais si Jovet rentre en scène avec Alceste, Alceste est devant moi, je le pousse devant moi. Je l'invente Alceste, mais je ne le

suis pas et je ne le serai jamais. Tu pousses ton exécution d'un bout à l'autre d'une pièce en te disant : je ne suis pas le personnage, mais j'essaie de le dresser devant moi à l'aide du texte de l'auteur. Tu arrives à ce dédoublement dont parle Diderot et qui est nécessaire. Tu te sens seul parce que tu crois être le personnage, mais on ne doit pas se sentir seul, on doit se sentir investi d'un personnage, avec le personnage devant soi<sup>36</sup>.

- 31 Cette réflexion de Jovet sur l'entrée en scène permet de repenser le problème de l'incarnation. Et si nous avons volontairement ici limité nos travaux à l'aspect technique, pratique, des conseils contenus dans les cours de Jovet (la somme plus globale de ses réflexions à ce sujet faisant l'objet d'un travail de recherche en cours qui impliquerait de sortir du cadre de cet article), nous avons tout de même pu entrevoir que par le prisme de l'entrée en scène, c'est tout le rapport au personnage qui s'engage, qui se joue précisément à cet endroit-là : l'acteur n'entre pas seul en scène, il y « conduit » avec lui le personnage.

## NOTES

1. Classe du 20 décembre 1940, p. 202 (nous conserverons la pagination de Jovet, inscrite en rouge, en haut à droite des feuillets), les notes entre parenthèse sont de Charlotte Delbo, qui a pris en sténodactylographie les cours de Jovet de 1938 à 1940).
2. *Molière et la Comédie Classique*. Paris : Gallimard, 1965, et *Tragédie Classique et Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 1968.
3. Fonds Louis Jovet, BnF, LJ D 60 (3), classe du 2 mars 1940, p.626.
4. LJ D 60 (3), 25 novembre 1939, p.79.
5. LJ D 60 (2), 6 avril 1940, p.771.
6. LJ D 53 (11), 27 avril 1940, p. 935.
7. A propos de l'indication qu'il est en train de lui donner.
8. LJ D 53 (11), 11 septembre 1940, p. 1280.
9. LJ D 60 (3), 10 septembre 1940, p. 1253.
10. LJ D 53 (11), 11 septembre 1940, p. 1276.
11. LJ D 53 (11), 11 septembre 1940, p. 1270.
12. LD D 53 (11), 28 février 1940, p.595. Nous supprimons certains passages de ces extraits barrés par Jovet dans le tapuscrit.
13. Larive, Jean M., *Cours de déclamation*. Paris : Veuve Tiliard & fils, 1804.
14. LJ D 53 (11), 28 février 1940, p. 600.
15. Larive cité par Jovet, LJ D 53 (11), 28 février 1940, p. 600.
16. [la technique] doit amener l'acteur à cette sensibilité naturelle – et s'il ne l'a pas, il faut qu'il cherche, qu'il s'y efforce, en voyant la façon dont le rôle se joue : à la fois d'une partie technique d'exécution, et d'un apport de sensibilité. Le problème de l'acteur, du jeu, est dans la naissance de la sensibilité et l'introduction de cette sensibilité du rôle par un mécanisme appris et contrôlé ». (LJ D 53 (11), 28 février 1940, p. 601).
17. LJ D 53 (11), 11 septembre 1940, p. 1276.
18. LJ D 60 (3), 29 novembre 1939, p. 80.
19. LJ D 31 (2), 2 mars 1940, p. 637.

20. « Entre calmement, et tu commences ton morceau comme l'instrumentiste, comme le chanteur qui se prépare, qui se tend les cordes vocales, qui se met au potentiel voulu. Puis il donne le *la*, et il y va. Le chanteur se place d'abord, et il chante », LJ D 53 (11), 18 septembre 1940.
21. « Toi, tu attaques toujours comme un chanteur qui serait en retard. Il y a quelque chose de cassé tout de suite au départ, alors c'est fini. Tu sais, au cirque, on voit d'abord l'acrobate qui fait son numéro en souplesse, harmonieusement, calmement c'est une chose magnifique ; puis on répète le même numéro en comique : le procédé consiste à faire la même chose mais le type est en retard, il attrape le trapèze au dernier moment, il est gauche, il est déséquilibré. » (LJ D 53 (11), 18 septembre 1940, p. 1322.)
22. LJ D (2), feuillet non paginé et non daté simplement titré : « le mouvement ».
23. LJ D 53 (2), 14 août 1940, p. 1204.
24. LJ D 53 (12), 11 mai 1940, pp. 1021-1022.
25. LJ D 60 (3), 2 mars 1940, p. 624.
26. A propos de Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*, LJ D 31 (5), 18 mai 1940, pp. 1067-1068.
27. LJ D 60 (3), 10 septembre 1940, p. 1251.
28. Nous n'avons pas suivi cette distinction lexicale ici.
29. LJ D 60 (3), 25 novembre 1939, p. 79.
30. LJ D 60 (2), 6 avril 1940, p. 778.
31. LJ D 60 (3), 2 mars 1940, p. 627.
32. Il s'agit de Sarah Bernhardt.
33. A propos du personnage de Phèdre.
34. LJ D 53 (11), 16 mars 1940, p. 732.
35. « Quand tu exécutes un rôle, c'est parfois toi qui portes le rôle, c'est parfois le rôle qui te porte. Il y a des moments où tu n'as pas du tout le sentiment du rôle. Mais tu entres en scène avec une technique qui va te donner ce sentiment ; tu vas sur les rails du texte, et au bout d'un certain temps tu te rends compte que les mots, la mimique et le partenaire te donnent le sentiment, que la mécanique du rôle te donne le comportement, le sentiment du rôle. C'est le rôle qui te porte. » LJ D 53 (11), 28 février 1940, p. 600.
36. LJ D 53 (11), 10 septembre 1940, p. 1257.
- 

## RÉSUMÉS

Le travail de l'entrée en scène est capital dans la pédagogie de Louis Juvet : si l'acteur sait « attaquer » une scène, alors il saura la jouer, tout son travail découlant naturellement de ce premier moment. Pour parvenir à réussir cette entrée en scène, Juvet met en place une technique grâce à laquelle il explique comment entrer sur la scène (par la marche) et dans le texte (par la respiration). Aussi ce prisme, au cœur de son édifice mental, est décisif pour aborder certaines notions clefs de cette pensée riche et foisonnante et faire affleurer ce que Juvet appelle l'« énigme de l'entrée en scène », qui est certainement l'énigme du théâtre même.

## INDEX

**Mots-clés :** Juvet (Louis), acteur, pédagogie, technique

## AUTEUR

### EVE MASCARAU

Ève Mascarau, Allocataire moniteur - Département des Arts du spectacle de l'Université Nanterre  
Paris Ouest La Défense – Chercheur associé à la BnF sur le fonds Louis Jouvet depuis octobre 2012.